

LÁSZLÓ SUJTÓ.

CORRESPONDANCES DANS "CORRESPONDANCES"

Publié pour la première fois en 1857, mais élaboré sans doute pendant très longtemps<sup>1</sup>, le sonnet de "Correspondances" a fait le sujet d'innombrables études, en France comme ailleurs. Quoique vieux de plusieurs décennies, les travaux de Marcel A. Ruff<sup>2</sup>, de Jean Pommier<sup>3</sup>, de Jean Prévost<sup>4</sup>, d'André Ferran<sup>5</sup>, de Lloyd James Austin<sup>6</sup> et d'autres constituent toujours des synthèses inégalées de l'univers poétique de l'auteur des *Fleurs du Mal*, tout en fournissant des analyses détaillées et des points de vue très fructifiants pour l'intelligence de ce poème. Il serait donc futile que de vouloir prétendre apporter une série de nouveautés tout à fait inédites à propos de la pièce IV du recueil. Je me bornerai donc à examiner, dans le micro-univers tissé de relations extrêmement serrées de ce poème, les correspondances d'ordre phonologique, syntaxique et sémantique qui sous-tendent - et ajoutent à - sa signification générale, et dont certaines, à mon sens, n'ont pas encore été suffisamment mises en lumière, ensuite, je tâcherai de formuler quelques conclusions relatives à la fonction que ce sonnet assigne à la poésie

\*\*\*\*\*

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*

\*\*\*\*\*

La métaphore par laquelle débute le poème établit un rapport d'équivalence entre deux substantifs dont le rapprochement paraît assez contradictoire au premier regard. Les oppositions entre les deux termes sont de plusieurs ordres. Elles sont d'abord morphologiques: un nom au féminin précédé d'un article défini s'oppose à un autre au masculin, précédé d'un article indéfini. Elles sont aussi sémantiques: le mot *la Nature* renvoie à une entité organique existant indépendamment de l'homme, tandis que *temple* est une chose inorganique et de construction humaine. (Notons que ce dernier est un terme général désignant en principe toute sorte de lieu de culte: en raison de l'absence de toute précision supplémentaire par la suite, on peut conclure qu'il s'agit ici d'un édifice permettant de communiquer avec une réalité supérieure, qui n'est pas forcément une divinité.) Le contraste est flagrant aussi du point de vue phonétique: aux voyelles orales du premier terme s'opposent les nasales du second. C'est pourtant à ce niveau que l'idée de l'identité de ces deux notions est rendue plausible: si l'on considère le lieu d'articulation des voyelles, on constate que le passage du premier terme au second n'est pas brusque: aux deux voyelles antérieures ([a], [a]) succèdent deux médianes ([y], [æ]), suivies d'une voyelle postérieure [ɔ]. En outre, dans les deux cas la syllabe accentuée comprend une voyelle allongée et commence par un [t], et le lien entre les deux termes s'établit par l'intermédiaire du [t] de la copule *est*, c'est-à-dire du mot créateur de la métaphore. Remarquons encore que la reprise de la consonne d'attaque [t] du premier mot à la fin de l'hémistiche contribue aussi à donner une certaine cohésion à cette métaphore.

Le syntagme *vivants piliers* fait disparaître définitivement la contradiction entre les deux noms du premier hémistiche en opérant leur fusion dans le cadre de cette personnification dont les deux termes sont liés de point de vue sémantique aux substantifs de la métaphore initiale (*vivants* renvoie à *Nature*, *piliers* à *temple*), ce dernier rapport étant

renforcé par la reprise des consonnes [p] et [l] dans le mot final du vers. Le rythme du vers change après la césure: l'équilibre des deux séquences anapestiques du premier hémistiché se brise, et la figure  $\text{○○○}$  imprime au mouvement du vers une accélération qui est cependant aussitôt ralentie par l'apparition rapide (et inévitable, bien entendu) de l'accent renforcé à la fin du second hémistiché, après une seule unité brève ([pɹijé]). Aussi l'attention du lecteur (ou de l'auditeur) reste-t-elle suspendue à la fin de ce vers non seulement à cause de l'inachèvement de l'énoncé (rejet du prédicat dans le vers suivant), mais aussi pour des raisons d'ordre prosodique: les deux accents rapprochés, tout en mettant en valeur les deux derniers mots du vers, marquent encore la suspension de la pensée par ce «freinage» brusque.

L'enjambement dans le deuxième vers met évidemment en relief le prédicat, c'est-à-dire que les *vivants piliers* émettent des «messages». Le fait qu'un acte de communication a lieu y est souligné par des moyens prosodiques. Dans le premier hémistiché, la figure rythmique est assez insolite: l'accent posé sur la première syllabe prolonge encore en quelque sorte la lenteur du tempo introduite à la fin du vers précédent, tandis que le mouvement ne s'accélère que provisoirement par la suite, ralenti par la syllabe longue dans *parfois*. En plus, la mélodie provenant d'une succession tout à fait régulière de voyelles et de consonnes dans le premier vers disparaît complètement: on compte ici 10 consonnes contre seulement 6 voyelles, et la rencontre de deux et même de trois consonnes crée une dysharmonie qui contraste singulièrement non seulement avec le vers précédent, mais aussi avec le second hémistiché du vers 2. Dans ce contexte, les mots se référant à l'émission de ces messages traduisent donc par leurs formes phoniques que ceux-ci sont effectivement difficiles à comprendre. Remarquons aussi le rôle des trois [ɾ] dans le premier hémistiché: étant donné qu'en fin de syllabe cette consonne tend à fermer et à allonger la voyelle qu'elle suit, sa réitération crée une tension croissante en raison du changement du degré d'aperture des voyelles précédentes: la première [ɾ] suit un [a] très ouvert; le deuxième, un [ɔ] déjà moins ouvert; le troisième, un [i] très fermé. Cet arrangement imprime au vers une élévation progressive de la tonalité et de la tension, qui culmine à la césure, et cesse brusquement après: l'harmonie rythmique se rétablit ( $\text{○○○○○○}$ , comme au début de premier vers) dans le second

hémistiche (la phrase se terminant ici), aussi bien que la proportion égale des voyelles et des consonnes. En plus, la dissonance du premier hémistiche se trouve atténuée par la reprise d'un certain nombre de phonèmes dans le second, en particulier par celle du [l] à la fin du vers (qui fait écho non seulement à la première consonne de ce vers, mais aussi à celle du premier), celle de toute la séquence [par] dans *paroles*, celle, presque symétrique, du [f] de *parfois* dans *confuses*, etc. Ces paroles sont donc confuses, comme celles que l'on entend mal dans un temple quand on est loin du prêtre, ou comme le bruissement de feuillages agités par le vent, que l'on prend souvent pour des murmures ou des chuchotements humains (reprise du [s] et de sa variante sonore [z]).

Cependant ces paroles doivent être adressées à quelqu'un, le message doit avoir un destinataire: l'apparition de *l'homme* au début du vers 3 n'est pas ainsi inattendue du tout. Sémantiquement, ce mot se rattache aux deux termes de la métaphore initiale (la *nature*: le cadre où il vit; le *temple*: le lieu où il communique avec l'au-delà); du point de vue phonétique, on y remarque la reprise inversée du couple [ɔl] de *paroles* à la fin du vers précédent. L'accent sur ce mot se trouve renforcé par l'élision du [ə], qui allonge la voyelle [ɔ], tout comme dans le cas de *passé*. L'homme et son action sont ainsi mis en vedette par ces accents très forts. Ce segment est suivi de trois groupements anapestiques (˘ ˘ ˘), où pour des raisons syntaxiques la césure médiane tend à s'effacer. Les trois [ə] successifs (deux syllabes brèves suivant une syllabe longue accentuée) marquent la facilité et la familiarité avec lesquelles l'homme se meut dans son univers. Remarquons à ce propos la symétrie de la construction phonique de ce vers: on dirait que la seconde partie est un miroir presque parfait de la première:

l' o m i p a s a t r a y e r d e f o r e d a s s e b o l

Du point de vue sémantique, *forêts* se rattache à *Nature* et à *vivants piliers*; quant à *symboles*, ce mot est relié à *paroles* non seulement par la

rime, mais aussi par des affinités sémantiques: les confuses paroles et les symboles véhiculent des messages secrets et mystérieux qu'il appartient à l'homme de déchiffrer. Ajoutons encore que le groupe nominal *forêts de symboles* (où l'oscillation des voyelles [ɔ] et [ε] donne de la cohésion aux éléments de ce syntagme) se rattache encore à la métaphore initiale du poème (les symboles des cultes religieux).

La structure du quatrième vers est presque identique sur tous les plans à celle du précédent. Les accents sont également répartis: l'alexandrin se divise en quatre groupements anapestiques. La césure médiane tend aussi à disparaître. Le prédicat verbal y est mis en vedette par des rencontres de consonnes (deux sourdes, puis deux sonores). Dans chacun de ces deux couples de consonnes, on observe un fort degré d'écart des points d'articulation; cependant, dans le premier cas le mouvement va d'avant en arrière (de [p] à [s]); dans le second, d'arrière en avant (de [ʀ] à [v]). Après ces moments de tension, une sorte de détente s'opère aussitôt par la reprise de [v] dans *avec*.

Du point de vue syntaxique, on trouve le même schéma «classique» dans les deux derniers vers de la première strophe (sujet + verbe + complément), que sous-tend la régularité métrique. Comme dans le vers précédent, l'oscillation des voyelles assure aussi dans le dernier vers la cohésion du groupe *des regards familiers* ([e a a a i e]). Notons encore, en dehors de l'écho dans le mot *familiers* du couple [11] de *Qui l'observent*, et de la reprise de bon nombre de sons dans les trois derniers groupements anapestiques, le lien sémantique entre *observent* et *regards*, que renforce la répétition du [ʀ] allongé et accentué du premier comme consonne d'attaque et consonne finale du dernier.

Le second quatrain est constitué d'une seule phrase, où une proposition comparative occupe les trois premiers vers, ne réservant que le quatrième à la principale. Celle-ci est valorisée par le fait que son apparition est retardée dès la fin du premier vers, où la subordonnée pourrait se terminer en effet: le vers 2 y ajoute un complément qui, syntaxiquement, n'est pas indispensable, et le rejet assez insolite de l'adjectif *vaste* qualifiant le nom *unité* au début du troisième vers augmente encore l'effet de suspens.

Dans le premier vers, le mot *écho* se rattache également aux deux termes de la métaphore initiale: le phénomène de réflexion du son peut se produire à un site naturel aussi bien que dans une grande salle. L'effet

sonore qui y est décrit se traduit au niveau phonétique par la succession de [ɔ]. (six fois, si l'on y compte aussi la semi-voyelle [w], dont trois fois précédé de la même consonne [k]). Ces [ɔ], soigneusement espacés dans les trois premiers groupes rythmiques, se confondent effectivement dans le dernier mot du vers, où aucune autre voyelle ne se trouve plus entre eux, tel un écho qui reproduit seulement les sons dominants d'un cri. Remarquons aussi la relative fréquence des [ə] qui, de timbre peu distinct et assez proches des [ɔ] quant à leur point d'articulation, se cachent à l'ombre de la voyelle dominante. Les seules deux voyelles hautes et fermées ([e] et [i]) mettent en vedette au milieu du vers le mot le plus important. L'agencement symétrique des phonèmes entraîne que tout le second hémistiche fait pour ainsi dire écho au premier: reprise du couple [kɔ] de *comme* dans la première syllabe du mot final, répétition légèrement altérée de toute une série de sons de *de longs échos* [dɔlʒzekɔ] dans la séquence *de loin se confondent* [dɔlwɛsɔkɔ], etc.

Le deuxième vers complète et précise la signification du précédent: ces divers échos confondus constituent néanmoins une unité. Nous voilà arrivés au mot-clef de tout le poème: l'idée de l'unité est en effet le *leitmotiv* de "Correspondances", introduite dès la métaphore du début affirmant l'unité de la création. Quant aux deux adjectifs précédant le substantif, remarquons qu'ils sont des synonymes par l'un de leurs sens respectifs (tous les deux signifient aussi «obscur»), tandis que *ténébreuse* signifie aussi «mystérieuse», et *profonde* veut encore dire «éternelle» ou «fondamentale». Leur choix est donc très motivé pour illustrer l'union possible d'éléments apparemment dissemblables. Ce caractère semi-complémentaire des deux adjectifs est sous-tendu par leurs formes phoniques respectives: répétition du groupe consonantique [br] sous forme de [pr], la perte de la variante sonore [b] étant compensée par la sonorisation du [t] en [d] d'une part, mais opposition des voyelles fermées et hautes de *ténébreuse* et des [ɔ] ouverts et graves de *profonde*, de l'autre. Mise à part la préposition *dans*, qui est encore un écho inversé des deux derniers sons du vers précédent ([d] + voyelle nasale), et du mot *profonde* qui est, si j'ose dire, une sorte de rime batelée égarée de *confondent*, la sonorité du deuxième vers (prédominance de voyelles hautes) est toute différente du premier vers (prépondérance de voyelles basses), ce qui renforce aussi la position centrale et l'importance

capitale de ce vers dans le poème entier.

L'adjectif *vaste*, qualifiant le substantif *unité*, est valorisé non seulement par son rejet au début du vers suivant, mais aussi par sa singularité phonique: les deux consonnes de la syllabe accentuée [v] et [s] n'auront pas d'homologues dans le vers, tandis que [t] sera repris justement dans les mots auxquels cette unité est comparée. Cette unité est donc si vaste qu'elle peut même embrasser des notions aussi contradictoires que «nuit» et «clarté»: et effectivement, *clarté* s'associe à *unité* par la rime, tandis que la séquence *nuit et* [nuite] contient tous les sons (et toutes les lettres) du comparant.

Le dernier vers du second quatrain formule la célèbre thèse de la complémentarité réciproque des sensations diverses. Le rôle capital que les parfums jouent dans *Les Fleurs du Mal* est mis en relief non seulement par la position que ce mot occupe dans l'énumération, mais aussi par le fait que son apparition est tout à fait inattendue, étant donné que les vers précédents étaient consacrés uniquement à la description d'impressions sonores et visuelles. Outre les dispositions particulières du «plus grand poète olfactif de la littérature française»<sup>7</sup>, cet attachement aux parfums comme motifs conducteurs en poésie et comme véhicules de la mémoire ou de l'imagination tient peut-être aussi à une volonté d'élargir l'arsenal poétique par un emploi méthodique de cette ressource plus ou moins nouvelle, d'autant plus que les effets visuels et sonores ont toujours été suffisamment exploités en poésie, et qu'ils constituent déjà le domaine propre d'autres arts, la peinture et la musique. (Dans leur effort de solliciter simultanément tous les sens des spectateurs, les dramaturges du théâtre symboliste iront jusqu'à faire injecter divers parfums parmi l'auditoire...) La strophe se clôt par un écho lointain du premier vers (reprise des voyelles [e] et [o]). La rime souligne encore l'importance de la précision qu'apporte le dernier vers: les sons et les autres sensations ne se confondent pas simplement, mais sont les éléments indissociablement liés d'un ordre supérieur.

Les deux quatrains sont en effet «les deux miroirs d'une même image, ou miroirs l'un de l'autre»<sup>8</sup>: le premier, formulant la théorie swedenborgienne ou fouriériste des «correspondances verticales»<sup>9</sup> constitue une espèce de «fondement idéologique» servant de justification au second, qui affirme l'existence de «correspondances horizontales» dans l'univers sublunaire. Les deux tercets seront la démonstration de cette

dernière thèse, et contiendront en même temps les conclusions que l'on peut tirer, dans le domaine esthétique, de la doctrine des correspondances universelles.

Le début du premier vers du premier tercet introduit la sensation olfactive initiale autour de laquelle s'organiseront toutes les autres perceptions et associations. Les mots porteurs de sens y sont valorisés non seulement par les deux accents consécutifs sur *parfums frais*, précédés de quatre unités brèves, mais aussi par la reprise inversée du couple consonantique [pf] du premier mot dans le second; la rencontre de ces deux consonnes d'un fort écart des points d'articulation rompt la succession jusque-là harmonieuse des voyelles et des consonnes. On notera également l'oscillation [re-er] dans *frais* et *chairs*; les trois termes de cette première «correspondance» se trouvent ainsi étroitement reliés par leur forme phonique. La reprise presque symétrique de l'article indéfini *des*, la répétition de la consonne [d] dans le dernier mot du vers (les deux [d] sont disposés symétriquement aussi dans le second hémistiche, chacun étant précédé et suivi de deux voyelles) préparent l'apparition de l'adjectif *doux* en tête du second vers. Remarquons aussi les changements du degré d'aperture et du point d'articulation dans les voyelles suivant les [d]; après les [e] fermés et antérieurs et l'[ā] postérieur et très ouvert, l'[u] fermé et postérieur crée une forte tension, due à l'écart, au début du deuxième vers. Faisant écho à *chairs*, l'adjectif *verts* qui introduit le second hémistiche reprend tous les phonèmes de *frais* (avec sonorisation du [f] en [v]), et occupe une position symétrique par rapport au premier. *frais* précède immédiatement la césure du premier vers, tandis que *verts* suit celle du deuxième. En outre, le nom que celui-ci qualifie (*prairies*) contient également le couple [re]. La figure rythmique des deux hémistiches du deuxième vers est parfaitement identique: 2 X 2 0 0 0 0 2.

L'équilibre des deux premiers vers vient aussi de l'agencement symétrique des voyelles hautes et basses: aux 4 voyelles hautes et 2 voyelles basses du premier hémistiche du premier vers répondent les 4 voyelles basses et 2 hautes du second, tandis que dans le deuxième vers la proportion des voyelles hautes et basses est de 1 à 5 dans le premier hémistiche, de 5 à 1 dans le second. L'équilibre de la syntaxe et du rythme, aussi bien que la reproduction constante de phonèmes dans les termes qui sont rapprochés les uns des autres au niveau de la signification donnent aux deux premiers



vers du premier tercet une étonnante cohésion, susceptible de rendre plausible les relations établies entre des choses apparemment très éloignées.

Remarquons, à propos de ces célèbres synesthésies si souvent commentées, la gradation par laquelle elles sont «offertes» au lecteur: en réalité, le premier vers ne contient pas une synesthésie proprement dite, mais une comparaison, ou tout au plus une métaphore, la tension sémantique étant minime entre les deux termes: il existe effectivement des parfums *frais*, et ce même adjectif peut accompagner à la rigueur le mot *chairs*. L'écart grandit ensuite avec la synesthésie du premier hémistiché du vers suivant: l'adjectif *doux* peut en effet qualifier un parfum et le son des hautbois; cependant il a des sens différents dans les deux cas. Deux domaines sensoriels sont ici reliés par l'adjectif qui constitue pour ainsi dire un pont entre les deux. La rupture se consomme dans le second hémistiché du deuxième vers, puisque, bien entendu, le mot *verts* ne peut normalement se rapporter à des parfums. Le passage d'une perception à l'autre s'opère donc brusquement: on dirait que l'image suscitée par la sensation olfactive est tellement forte qu'elle tend à refouler celle qui l'a déclenchée.

Le tiret, au début du troisième vers, marque un moment de suspension qui se traduit au niveau de la prosodie par une légère altération, au regard du vers précédent, de la figure rythmique dans le premier hémistiché (◡ ◡ ◡

◡ ◡ ◡). L'équilibre est ensuite rétabli par la «rectification» du schéma rythmique après la césure, aussi bien que par le fait que du point de vue syntaxique ce vers se laisse découper en quatre unités également importantes. L'allitération des [r] (un dans chacune des unités) et la répétition presque symétrique du couple consonantique [tr] créent aussi une certaine stabilité dans le mouvement de ce vers. Contrairement aux adjectifs renvoyant à des impressions sensorielles concrètes des deux vers précédents, ceux du troisième traduisent plutôt des sentiments éveillés par des sensations<sup>10</sup>. Remarquons, à ce propos, le rôle des équivalences (et oppositions) binaires et ternaires dans les tercets: les synesthésies établissent trois équivalences binaires entre les diverses sensations; trois sensations s'opposent à trois sentiments; ceux-ci comme celles-là renvoient également aux deux termes *esprit* et *sens* dans le vers final du poème (j'y reviendrai un peu plus loin), où leur rapprochement efface définitivement toute opposition. En outre, il existe des oppositions

binaires entre les adjectifs du troisième vers d'une part, et ceux des vers précédents de l'autre: *corrompus* s'oppose à *frais* dans le sens de «altérés» ou «en décomposition»; aux sons doux des hautbois répond une musique triomphante; quant à *verts* et *riches*, il faut admettre que toute opposition de cette espèce risque malheureusement d'être trop forcée... Force est de constater néanmoins que le jeu de ces figures binaires et trinaires cadre parfaitement avec la structure des tercets: 2 x 3 vers.

Il suit de la structure même de ce genre à forme fixe qu'une rime du premier tercet reste nécessairement en suspens; cette attente, pareille à «un dolgt levé» (Aragon), est comblée dans le premier vers du second tercet, où l'écho aux deux [s] du mot *expansion* de leur variante sonore dans *choses* [ʃozaz] renforce encore la tension avant l'apparition de la rime. Ainsi, certaines expériences (ou combinaisons de sensations), en dilatant le champ de notre conscience, nous révèlent, selon le poète, la plénitude de l'absolu. Cette expansion se traduit aussi au niveau phonétique: le mot *ayant* [ɛjã] semble se dilater dans le vocable suivant, grâce à l'intrusion, à la place de la seule semi-voyelle [j], de trois consonnes d'un fort degré d'écart des lieux d'articulation, ce qui prolonge singulièrement la durée qui s'écoule entre la réalisation des deux voyelles.

L'énumération des matières aromatiques (notons surtout l'abondance des voyelles nasales [ɪ] et les rencontres de consonnes) imprime un mouvement extrêmement lent au vers 2 du second tercet. La césure médiane s'estompe pour des raisons syntaxiques, et le vers se divise en quatre unités trisyllabiques (4 séquences anapestiques). Ce ralentissement a pour effet de retarder la conclusion du sonnet, qui a lieu après une rupture provisoire de l'harmonie rythmique au début du vers final (عزيرى):

un phénomène auditif se produit inopinément dans ce monde des parfums. Le retour des groupements anapestiques après la césure, les multiples allitérations (en particulier des [t] et de leurs variantes sonores [d], la reprise du couple [sp], le retour presque symétrique de la majorité des voyelles du premier hémistiche dans le second sous-tendent, au niveau de la prosodie, la réalisation de l'union des contraires à la fin du poème. Cette alliance de *l'esprit* et des *sens*, lointain mais puissant écho de la métaphore du vers premier, constitue ainsi le dernier chaînon du réseau complexe des rapports complémentaires et réciproques.

\*\*\*\*\*

La thèse des correspondances entre les sensations et les sentiments, formulée dans les tercets, servira de justification à deux démarches poétiques: dans le premier cas, une sensation initiale déclenche spontanément des sentiments et des associations, qui constitueront la matière du poème. Dans le second, le mouvement est inverse: c'est un sentiment, un état d'âme ou une idée qui réclame l'expression poétique. Il faut alors faire appel à l'arsenal poétique, et trouver des moyens (les substances odoriférantes du second tercet sont en effet très recherchées et très artificielles) pour les traduire en sensations susceptibles d'éveiller le même sentiment ou le même état d'âme chez le lecteur<sup>11</sup>.

\*\*\*\*\*

La poésie, telle qu'elle est conçue dans le sonnet de "Correspondances" est d'abord création d'un ordre supérieur: elle permet de découvrir des rapports insoupçonnés entre des choses apparemment disparates, et de les faire entrer dans un univers relationnel. Elle enlève ainsi toute contingence aux éléments de la réalité extérieure, et les valorise.

Elle est aussi libération, dans le sens qu'elle soustrait la conscience à l'emprise des perceptions directes en opérant leur enrichissement, leur modification, voire leur métamorphose par le jeu des associations qu'elles suscitent, par le concours des sentiments et des souvenirs qu'elles éveillent, et par l'afflux des idées qu'elles font naître. Elle rend ainsi compte de la richesse, de l'unité et de l'extrême complexité de la vie psychologique en mettant en lumière les relations étroites entre sensations, sentiments et idées, aussi bien que leurs multiples interactions. Elle exige par conséquent la participation de la personnalité totale du poète dans le processus de création d'une part, et la mobilisation de toutes les facultés du lecteur, de l'autre. Elle permet ainsi de créer «des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté»<sup>12</sup>. Elle fait donc accéder à la plénitude de l'être.

### Notes

---

1. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1975.
2. RUFF, M. A., *Baudelaire*, Hatier, Paris, 1966.
3. POMMIER, J., *Dans les chemins de Baudelaire*, Librairie José Corti, Paris, 1945.  
*La mystique de Baudelaire*, Les Belles-Lettres, Paris, 1932.
4. PRÉVOST, J., *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Mercure de France, Paris, 1953.
5. FERRAN, A., *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette, Paris, 1932.
6. AUSTIN, L. J., *L'Univers poétique de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1956.
7. PICHOS, C., dans BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 846.
8. ARAGON, L., *Du sonnet*, Lettres françaises, 4-2-1954.
9. AUSTIN, L. J., *op. cit.*; POMMIER, J.: *La mystique...*
10. Si l'on accepte de voir dans le premier vers du premier tercet l'évocation d'un corps «solide», on doit conclure que le sonnet est l'expression de l'intention baudelairienne de réaliser la synthèse des divers domaines de l'art: sculpture, musique et peinture. C'est de cette même ambition qu'il gratifie Victor Hugo dans son article de 1861: «La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur.» (*Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 132.)
11. Le rôle des correspondances entre sensations et sentiments dans la poésie baudelairienne a été minutieusement étudié dans l'ouvrage cité de L. J. Austin, sans que l'auteur se réfère expressément au sonnet en question.
12. BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 658.